

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Mirabilia. Efectos especiales en la literatura española medieval

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/135546> since 2016-06-21T07:59:33Z

Publisher:

Biblioteca Nueva

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

CAPÍTULO 1

Mirabilia. Efectos especiales en la literatura medieval

VERONICA ORAZI
Università di Torino

Cada época tiene sus «efectos especiales», porque el hombre es muy aficionado a la alteración, la manipulación, la afabulación, en fin a trabajar la realidad en que vive y los elementos que la componen. Es esta una inclinación que se podría definir arquetípica, puesto que nunca en la historia de la humanidad, hasta ahora por lo menos, los hombres han quedado inactivos, aceptando de manera pasiva la realidad tal y como se les caía encima, sino que siempre han intentado orientarla, forjarla, protagonizarla, tanto para pasar un buen rato como para conseguir algo a partir precisamente de esta forma de actuar. Esto lo han realizado los hombres de modo diferente según el momento histórico en que vivían, debido a la peculiar mentalidad, sensibilidad, imaginario colectivo y códigos culturales de su tiempo y debido también a la finalidad de este tipo de intervención sobre lo real y sus componentes. De hecho, este mecanismo, muy dinámico por cierto, permite al individuo de cada época concretar, a partir de la realidad, su propia metarrealidad para aprovecharla luego de varios modos: desde el puro entretenimiento hasta la propaganda con recaídas muy concretas en la sociedad y la historia.

En estas páginas trataré de enfocar, sintetizar y comentar brevemente los rasgos básicos de estos efectos especiales, los *mirabilia*, en su génesis y desarrollo a lo largo de la Edad Media, para luego identificar e interpretar las razones que llevaron a su creación, las finalidades que determinaron su empleo y la dinámica de su funcionamiento. Para que todo resulte más claro, organizaré

la reflexión sobre el tema fijando unos cuantos elementos estratégicos, unas categorías que permitan definir los caracteres fundamentales del fenómeno.

Para empezar, traduciré estas categorías en sendas preguntas clave:

¿Qué son los *mirabilia*? ¿Cómo se concretan? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Para quién? ¿Por qué?

Después de cada pregunta trazaré un esquema para indicar los aspectos constitutivos de la categoría correspondiente y a continuación desarrollaré su análisis añadiendo unos cuantos ejemplos literarios (pocos, para no ahogar la explicación de la taxonomía propuesta, pero por lo menos los más relevantes a fin de permitir al lector orientarse).

1. LA ESENCIA: ¿QUÉ SON LOS *MIRABILIA*?

- De *mirabilis*: extraordinario, sorprendente, pero también raro, extraño, maravilloso.
- Concretan lo prodigioso, lo hiperbólico que resulta tal por:
 - trascender lo natural/real/conocido y
 - producir una alteración emotiva
 - o negativa—rechazo/miedo/horror/etc.—, o positiva—admiración/bienestar/gozo/etc.
 - o según un mecanismo dinámico (supremacía del Bien sobre el Mal, ensalzamiento de la positividad, de lo bueno, respecto a lo negativo, lo malo).

La etimología del término sugiere la idea de algo extra-ordinario, es decir algo que trasciende lo común, normal y corriente, en síntesis lo real, para colocarse en una dimensión metarreal: los *mirabilia* materializan el prodigio (lo extra-ordinario) de forma hiperbólica, suscitando sorpresa y produciendo una alteración emotiva, precisamente por concretar lo raro, lo extraño, lo maravilloso, en fin todo lo que sobrepasa las leyes naturales que rigen el mundo del hombre en su época. Esto produce una reacción emotiva, puesto que enfrenta al individuo con algo que emana de otra dimensión. Tal respuesta emocional a lo prodigioso, a lo hiperbólico, puede ser positiva o negativa: puede dar paso a la admiración, a una sensación de bienestar, al gozo, al pasmo, al asombro extremado; o más bien puede producir una forma de rechazo, debida al miedo, al horror, al terror. Empezamos a entender, por lo tanto, que los *mirabilia* funcionan según un mecanismo bifronte, ambivalente, que ensalza lo positivo y estigmatiza lo negativo. A nivel compositivo, por lo que atañe al proyecto de escritura, todo ello produce un efecto muy dinámico, aprovechado para amplificar la positividad o la negatividad de los elementos implicados. Es decir que desde una perspectiva antropológica, arquetípica, los *mirabilia* ofrecen el testimonio tanto de la inclinación del hombre a modificar su realidad y la de su época, proyectando sobre ella sus

mitos y deformándola en sentido metarreal, como de la reacción individual y colectiva a esta misma metarrealidad fruto de la acción humana sobre lo real: ambos niveles resultan vinculados e interdependientes, puesto que los dos se influyen mutuamente. Desde la perspectiva del autor, este mecanismo viene a ser la literarización de la voluntad del individuo de darle forma a los elementos míticos o más bien mitizados de su época, su civilización, su sociedad, su entorno, hasta emplearlos en el proceso creativo como medios estratégicos, de propaganda, en el sentido más amplio de la palabra, pero esto se analizará en otro apartado. Los *mirabilia* pues expresan la admiración o espanto frente a las desviaciones de las leyes naturales que rigen el mundo del escritor y de su público y frente al complejo dinamismo resultante de la contraposición de Bien y Mal, amplificando su poder emocional, intensidad y eficacia.

Todo ello permite sacar a luz la esencia dinámica de este proceso. Es raro que falte la contraposición de las dos vertientes: de hecho, las obras en que los *mirabilia* juegan algún papel (o más bien cuyos autores los aprovechan para sus fines) no son monodimensionales, en ellas no aparecen *mirabilia* positivos o negativos aislados, de forma independiente y exclusiva, porque es gracias a la oposición de *mirabilia* de signo opuesto que el autor puede enfatizar ambos elementos: la bondad extraordinaria reafirmada por los *mirabilia* positivos resultará ensalzada al extremo en el choque con la maldad igualmente extraordinaria de los *mirabilia* negativos. Es decir: si los *mirabilia* de por sí concretan lo prodigioso y lo hiperbólico, la interacción entre las dos tipologías viene a ser un medio ulterior, sumamente eficaz, para la extremización de su misma esencia, de sus mismas cualidades y propiedades antropológicas, arquetípicas y socioculturales.

La esencia de los *mirabilia*, pues, coincide con algunos elementos básicos: la expresión de lo prodigioso, de lo hiperbólico y de su excepcionalidad, que puede ser tanto positiva como negativa; la consiguiente reacción emotiva a tal tipo de manifestaciones metarreales, que puede ser igualmente positiva o negativa; los mecanismos dinámicos complementarios que rigen su funcionamiento y se concretan en la contraposición de positividad y negatividad, es decir de *mirabilia* de signo opuesto.

2. LA VARIACIÓN TIPOLOGICA: ¿CÓMO SE CONCRETAN LOS MIRABILIA?

- Como prodigios: hechos/acontecimientos y/o criaturas/entidades.
- Que se perciben-presencian/ocurren-cumplen:
 - intangibles (visiones, apariciones, sueños) o
 - concretos (materiales: objetos/criaturas; inmateriales: eventos/empresas),
 - simples (un prodigio) o complejos (más prodigios: concatenación/conjunto),

- experimentados (papel activo, de protagonista)
- presenciados (papel pasivo, de espectador, receptor, testigo),
- transmitidos (papel indirecto, de mediación, gracias a un elemento mediador):
 - o de forma material (representados: escritos, pintados, etc.) o
 - o inmaterial (relatados, cantados, etc.).

Después de definir su esencia, fijémonos ahora en cómo se concretan los *mirabilia* a nivel textual, según cuáles y cuántas tipologías y cuáles son las características de cada una de ellas, para analizar luego las diferencias y peculiaridades de la que he definido variación tipológica.

Los *mirabilia* se concretan en los textos medievales como prodigios, que pueden coincidir con hechos, acontecimientos, hazañas, aventuras, etc., es decir con acciones prodigiosas que ocurren o se cumplen, o bien con criaturas y entidades que se perciben, se manifiestan, sobrepasando los límites humanos y reales de la actuación del individuo y de su entorno. Estas acciones/entidades metarrealizan una dimensión alternativa por resultar ajenas a la realidad del mundo conocido y por ofrecer el testimonio de una metarrealidad extraordinaria.

Estos prodigios pueden ser intangibles, como visiones, apariciones, sueños, imágenes, fantasmas, etc.; o concretos, o sea elementos que dejan constancia de la existencia, de la presencia de la metarrealidad de forma tanto material (objetos o seres prodigiosos) como inmaterial (empresas, aventuras o hechos, eventos extraordinarios). También la articulación, la arquitectura de este entramado resulta ser bastante varia: puede producirse de forma reconcentrada a través de un prodigio simple, es decir de un solo elemento prodigioso que condensa en sí todo el potencial hiperbólico, viniendo a coincidir con el rasgo, el mecanismo esencial de acceso a la metarrealidad, en que se centra el poder excepcional y maravilloso que ocupa todo el espacio metarreal del texto. Por lo general, en cambio, nos enfrentamos con algo más complejo, con un conjunto, una secuencia o una acumulación de prodigios, con una estructura elaborada y rica que adquiere mayor profundidad, una perspectiva caleidoscópica, múltiple y cambiante, capaz de amplificar la extraordinariedad de lo que se nos describe y enseña, tal como si se tratara de un fresco, de un mosaico cuyos trazos y piezas, precisamente por su construcción, contribuyen con su variedad y composición a acelerar el dinamismo de la misma metarrealidad desplegada ante los ojos tanto de los personajes implicados en el texto (mecanismo interno, infratextual) como del receptor medieval y de épocas sucesivas (mecanismo externo, extratextual).

De todo ello se infiere la necesidad de actores, es decir de quien cumpla, realice, protagonice el prodigio; de quien lo perciba, lo presencie, lo reciba; de quien, finalmente, lo transmita, lo difunda, dé constancia de su existencia y de su excepcionalidad. Se trata de papeles complementarios: uno activo, otro pasivo y otro indirecto, de mediación entre los primeros dos; los tres

son imprescindibles para que el prodigio se concrete, se asuma y se propague (tanto en el tiempo como en el espacio: una transmisión que implica los receptores contemporáneos y los futuros y que proyecte lo prodigioso en otros contextos, en otras épocas). Estos tres papeles estratégicos activan el mecanismo de funcionamiento de los *mirabilia* y dinamizan el fenómeno, al par que otros rasgos básicos de este tipo de construcción: es tan necesario quien cumple (papel activo), quien presencia (papel pasivo), como quien transmite (papel indirecto) actuando de mediador de los *mirabilia*. Resulta por lo tanto que el prodigio debe ser experimentado por personajes y figuras que juegan el papel de protagonista; de la misma manera es imprescindible para que el prodigio conste, para su misma existencia, que alguien juegue el papel de testigo, de receptor, para dejar constancia de él; finalmente, para reforzar y perpetuar el prodigio tanto en el tiempo como en el espacio, no se puede prescindir de la mediación, de la intervención de un mediador, quien asegure su transmisión. Esta función mediadora puede activarse tanto en la fase inmediatamente sucesiva al concretarse el prodigio, realizado por un protagonista y asumido por un receptor, caso del que se dará de forma complementaria en un momento próximo al producirse el evento extraordinario; pero puede ser que el prodigio se haya realizado en el pasado y en este caso el papel de la mediación resultará ensalzado adquiriendo relevancia absoluta: el prodigio no se recibe en el momento en que se cumple, sino que algo o alguien deja constancia, informa (tanto el público infratextual y el extratextual del tiempo, como el extratextual de épocas futuras) de que ocurrió. La colocación cronológica de lo metarreal confiere a la función mediadora y al elemento/personaje mediador relevancia distinta: esta será complementaria y casi accesoria en el caso de un prodigio que se realice en el presente textual y consistirá en la posibilidad de difundirlo ulteriormente; en cambio, resultará de primaria importancia si de ellos (función mediadora, elemento/personaje mediador) depende que se conozca o se ignore la existencia, el hecho de haberse producido o haber ocurrido el prodigio. Este rasgo —como otros a que he aludido y de los que trataré más adelante— permite enriquecer el entramado metarreal, contribuyendo al mismo tiempo a dinamizar el mecanismo de funcionamiento de los *mirabilia*.

Los *mirabilia* se pueden transmitir también de forma material: es decir se pueden representar por escrito, de los que darán constancia pergaminos, manuscritos, libros, papeles, cartapacios, documentos, etc.; o bien gracias a alguna expresión figurativa y entonces se llegará a conocer su existencia, se sabrá que han ocurrido al mirar frescos, pinturas, cuadros, mosaicos, etc.; en ambos casos, el proceso de transmisión se realizará gracias a elementos mediadores materiales. Pero la difusión de los *mirabilia* se puede producir también de forma inmaterial: los prodigios se conocerán entonces al ser relatados, contados, narrados, cantados, etc.; en estas circunstancias, serán la palabra y el canto los elementos mediadores y la transmisión se realizará oralmente.

3. LA VARIACIÓN HORIZONTAL O SINCRÓNICA: ¿DÓNDE APARECEN LOS *MIRABILIA*?

— Géneros sagrado/profano (con sus subgéneros):

- sagrado: hagiografía, obras marianas, teatro religioso, etc.
- profano: épica y romancero, narraciones caballerescas y sentimentales, etc.

Analicemos ahora la que se podría definir variación horizontal o sincrónica, estudiando la presencia y especial connotación de los *mirabilia* en los distintos géneros y subgéneros literarios. Según se verá, algunos de ellos se revelan especialmente osmóticos y permeables por los *mirabilia*, se sustentan y se fundamentan en la expresión de lo prodigioso/hiperbólico, que viene a ser un componente básico en su articulación interna, sin el que vendrían abajo, desaparecerían. Se trata de géneros en que los elementos extraordinarios, sobrenaturales, raros, metarreales no son simplemente funcionales al enriquecimiento o a la mayor elaboración textual, sino que representan la esencia misma y el núcleo principal del mensaje, son consustanciales a la misma ideología que subyace a las obras que los integran. Esto nos permite trazar un mapa de la presencia de los *mirabilia* en los textos, en los géneros de la literatura medieval, sacando a luz tanto su mayor o menor concentración en algunos géneros más que en otros, como las finalidades estratégicas que determinan su misma existencia y frecuencia. Al mismo tiempo, su empleo como recurso comunicativo de especial eficacia, para fines propagandísticos, demuestra la complejidad de su esencia como elementos textuales constitutivos, de los mecanismos que rigen su uso y del papel que juegan en el desarrollo de algunos géneros literarios. Los *mirabilia* no son simplemente un recurso retórico, una forma de enriquecer estéticamente el texto o más bien de mantener enganchado el receptor a la obra literaria, sino que en algunos casos llegan hasta a coincidir con la misma estructura textual y con los fundamentos ideológicos del mensaje que la obra transmite. Así, pues, enterarse de que los *mirabilia* menudean en cierto género literario más que en otro o que resultan muy frecuentes en algunos subgéneros nos permite valorar su peso desde el punto de vista de la comunicación y difusión de los valores que estos géneros y subgéneros vehiculan. El mapa ideal de su presencia y difusión, por lo tanto, es imprescindible si se quieren enfocar y descubrir, por aproximaciones sucesivas, su esencia y los mecanismos que rigen su funcionamiento en cierta época: por esto hablo de variación horizontal (entre géneros y subgéneros) y sincrónica (durante la Edad Media).

Lo primero que resulta evidente a la hora de trazar el mapa al que aludía es asumir que la presencia de los *mirabilia* en los textos medievales se da tanto en la vertiente sagrada como en la profana: de hecho, ambas demuestran aprovechar de forma estratégica estos elementos.

Pensemos, por ejemplo, en las obras que expresan alguna forma de didacticismo religioso, como las hagiográficas (vidas y milagros de santos y santas, de mártires)¹, las mariológicas (los milagros de la Virgen)², las sagradas representaciones (ciclo de Navidad, de la Pasión, de la Ascensión, etc.)³. En la otra vertiente, acordémosnos de los cantares de gesta⁴, los romances⁵, las narraciones caballerescas y sentimentales⁶. Se trata de obras, géneros y subgéneros en que el empleo de los *mirabilia* no concreta simplemente una elección estética, estilística, retórica, no corresponde a la expresión de cierto gusto o de cierta moda literaria, sino que coincide con la ideología de cierto entorno social en cierta época. Las funciones de los *mirabilia* en estos textos son constitutivas e imprescindibles, no se podrían abstraer, quitar del texto sin destruirlo, sin que este viniera abajo por falta de fundamento ideológico, por producirse un cortocircuito debido a la desaparición del mensaje que la obra sintetiza e intenta transmitir.

Así, pues, la historia de santos y santas consiste en una estructura narrativa organizada en la narración/evocación de su vida, muerte y milagros (tanto *in vita* como *post mortem*), que al final viene a ser una concatenación de prodigios de carácter religioso. Todo elemento en la experiencia terrenal de estas figuras es un prodigio que anticipa un mecanismo apoteósico, cuyo clímax coincidirá con la gloria celeste y la santificación, expresión de una doble perspectiva: la divina (asunción en la gloria) y la humana (el testimonio de sus 'hazañas' religiosas). De forma parecida, los milagros marianos subrayan, en un crescendo imparable, que la Virgen es la elegida del Señor, mediadora entre los hombres, su Hijo y Dios Padre, protectora de la humanidad. Tanto en la hagiografía como en la producción mariológica es evidente que el mecanismo constitutivo de ambos géneros se basa en la contraposición entre prodigios de signo positivo y otros de signo negativo. La naturaleza extraordinaria, sobrenatural, prodigiosa en sentido salvífico de lo que estas obras cuentan resulta enfatizada

¹ Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de Santa Oria*, *Martirio de San Lorenzo*, etc.

² Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*; Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*; etc.

³ *Representación de los Reyes Magos*; Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*; Alonso de Campo, *Auto de la Pasión* y otros *Autos de la Pasión* del siglo xv; etc.

⁴ Ciclo de los condes de Castilla: *Cantar de los siete Infantes de Lara*, *Cantar de la condesa traidora*, *Cantar del Infant García*, *Poema de Fernán González*; ciclo del Cid: *Cantar de mio Cid*, *Cantar de Sancho II*, *Mocedades de Rodrigo*; ciclo francés: *Roncesvalles*, *Mainete*, *Bernardo del Carpio*. Cantares que se han reconstruido aun parcialmente a través de las prosificaciones de cantares de gestas en obras historiográficas (*Estoria de España*, *Primera Crónica General*, etc.).

⁵ Romances épicos, históricos, fronterizos, novelescos, sobre materia de Francia, bíblicos, clásicos, etc.

⁶ Narraciones caballerescas y subgénero sentimental: novela caballeresca, desde una tradición medieval compartida (*Libro de Alexandre*, etc.), hasta los libros de caballerías que se desarrollarán en el siglo xvi (*Amadís*, etc.); novela sentimental: Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*; Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, etc.

a lo sumo por el enfrentamiento, la lucha entre Bien y Mal. Es como vencedores y triunfadores contra las fuerzas del Maligno que santos y santas, mártires y sobre todo la Virgen afirman o más bien reafirman su papel estratégico en la historia de la Salvación, a la que contribuyen con sus actos milagrosos. Esto conlleva todo un conjunto de elementos, figuras, objetos extraordinarios, una vez más positivos y negativos: ángeles y criaturas celestes de todo tipo y, al mismo tiempo, demonios y diablos de los más variados, es decir ayudantes y oponentes sobrenaturales; objetos con cualidades taumatúrgicas para sanar las «heridas» procuradas por las fuerzas malignas, que concretan lo prodigioso instrumental. Algo distinto aparece en el teatro religioso, que exalta, casi como si se tratara de un fresco sempiterno en su fijeza paradigmática, los momentos clave del año litúrgico: el nacimiento y la pasión de Cristo, la ascensión de la Virgen. En este subgénero no aparece la misma lucha entre el Bien y el Mal típica de la producción hagiográfica y mariológica, sino una forma de contemplación tridimensional, un montaje que nos enseña algunos momentos fundamentales de la liturgia y de la misma historia de Salvación.

Algo parecido pasa en la vertiente profana: los canteres de gesta, los romances, las narraciones caballerescas y sentimentales aprovechan abundantemente los *mirabilia* para ensalzar la figura de sus protagonistas. Se trata de personajes extraordinarios, cuyos prodigios (empresas, hazañas, aventuras, experiencias) subrayan su condición de modelos sociales y culturales. Por ello el perfil del héroe épico, de los personajes del Romancero, de los caballeros y de los amantes corteses se traza y enriquece por medio de los *mirabilia*: gracias a sus cualidades excepcionales (extraordinarias y prodigiosas) se vuelven referentes ideales de la sociedad de su época, de la que ensalzan los valores ideológicos, los códigos comportamentales, reflejando a la vez interesantes testimonios de la realidad de su tiempo, según se dirá más adelante. Como pasa en la dimensión religiosa, aquí también la presencia de lo positivo resulta dinámicamente delineada y amplificada por la contraposición con elementos y figuras negativas: también en este contexto encontramos ayudantes y oponentes prodigiosos (hasta sobrenaturales: por un lado la ayuda divina consiste a menudo en el envío de criaturas celestes, mientras por otro la oposición que el héroe/caballero encuentra se concreta también en figuras malignas); de allí la presencia de los enemigos, los bandos contrarios, los invasores extranjeros, los traidores, etc. de los cantares de gesta y de los romances medievales, los antagonistas de vario tipo que se oponen a lo caballeros de las narraciones caballerescas y a los amantes corteses de las sentimentales: en todo caso, la negatividad de personajes (antagonistas), situaciones, objetos, etc. es aprovechada para exaltar al protagonista, gracias al empleo estratégico de los *mirabilia*, que reafirman a lo largo del desarrollo de la narración la positividad de los valores vehiculados por estas obras y sus personajes, en el contraste estridente entre lo bueno y lo malo, enfatizado por estos efectos especiales tan peculiares.

4. LA VARIACIÓN VERTICAL O DIACRÓNICA: ¿CUÁNDO SE CONCRETAN LOS MIRABILIA?

- En fases evolutivas diferentes, según los cambios de:
 - ideología, imaginario colectivo, códigos culturales
 - estética, cánones artísticos
 - progreso científico

Cada época tiene cierta coherencia interna respecto a las que la preceden o la siguen (pensemos, por ejemplo, en el paso de la Antigüedad tardía a la Edad Media o de esta al sucesivo Humanismo y luego al Renacimiento), por lo que se refiere a la mentalidad, la sensibilidad, los códigos culturales, el imaginario colectivo, etc. Pero es cierto que a lo largo de una misma época se dan también cambios muy hondos que influyen en el desarrollo de la sociedad, de la forma de concebir y percibir la esencia humana y la misma realidad en que el hombre se encuentra (desde un punto de vista social, histórico, económico, cultural, etc.). Así, pues, al analizar las varias formas de manifestarse los *mirabilia* en la fase medieval destacan mecanismos evolutivos relacionados con el desarrollo de la época y los cambios que la caracterizan.

De hecho, las variaciones que atañen a la evolución de la ideología, del imaginario colectivo y de los códigos culturales influyen en la evolución de los *mirabilia*, en su concepción y forma de connotarlos y concretarlos. Pensemos en los ideales y valores feudales, en su diferente caracterización durante la Edad Media, debida a fases distintas del desarrollo sociopolítico e histórico-cultural, tanto por lo que se refiere a la política interna de los reinos medievales (evolución de la sociedad feudal de la alta Edad Media a la baja Edad Media hasta su extinción y paso a la dimensión política de la sociedad humanístico-renacentista; consolidación de los reinos peninsulares con sus altibajos, luchas intestinas, contraposición de bandos que se enfrentan para llegar al poder, etc.) como a la política exterior (enfrentamiento y alianzas entre reinos, Reconquista, etc.). Todo ello influye en la obra literaria: fijémonos por ejemplo en la realidad y en los equilibrios reflejados en los cantares de gesta y en las crónicas que los prosifican y en los valores de la sociedad feudal reflejados en las narraciones caballerescas. Pensemos en la figura/personaje del Cid: testimonio histórico-literario de dinámicas políticas peculiares y concretas (enfrentamiento entre infanzones —nobleza reciente—, y antigua nobleza decaída) y características de cierto período de la historia medieval castellana. De la misma manera, hacia el final de la Edad Media, la novela caballeresca y la sentimental concretan a nivel literario la extremización de los ideales cortesanos a través de la hipérbole y del prodigio, en la fase de disolución de las mismas sociedad e ideología cortesanas de que estos procedían; estas extremizaciones se traducen en acciones (empresas/hazañas/cualidades extraordinarias del protagonista) o en manifestaciones ideológicas (alegorías ideológico-culturales). También los cambios

relacionados con la evolución del gusto, de los cánones estéticos y artísticos identifican momentos diferentes en el desarrollo del sistema de *mirabilia* que cada época —y, dentro de ella, de cada fase— aprovecha para subrayar la excepcionalidad del mensaje textual. Un ejemplo paradigmático nos lo ofrece una vez más la novela sentimental: la reconcentración quintaesenciada y exasperada de los valores cortesanos los sintetiza y enfatiza por superfetación enfática, por acumulación e intensificación, precisamente en el momento en que van a desaparecer. Es decir que solo cuando se están extinguiendo la sociedad feudal, su imaginario colectivo, su sensibilidad, los mismos códigos culturales medievales, en fin todo un sistema de valores sociopolíticos e históricos además de estéticos y culturales, solo entonces se puede producir una tal reconcentración amplificada de rasgos a punto de rarefacerse y evaporar, expresada a través de modalidades compositivas, estéticas, estilísticas, retóricas que se concretan en imágenes y situaciones alegóricas inimaginables en otro contexto y en otro tiempo. Este subgénero trata inútilmente de mantener en vida un mundo que se está viniendo abajo, para dar paso al Humanismo, al Renacimiento, e intenta hacerlo extremizando e intensificando de forma artificial y alegórica estos valores e ideales a punto de transfundirse en otra fase, en otra realidad, totalmente diferente ya respecto a la medieval.

Finalmente, hay otro elemento clave en la identificación de fases distintas, dentro de la misma época, por lo que atañe a la diferenciación de los *mirabilia* y de su empleo estratégico en las obras literarias medievales. Este tercer factor de diferenciación corresponde al progreso científico y tecnológico. De hecho, algo que en cierta época es ignoto y misterioso, algo de que se desconocen la naturaleza, los mecanismos, las características y el funcionamiento en cierto momento histórico y en cierta fase de la evolución de la ciencia y de la técnica, deja de ser tal cuando los descubrimientos y los avances científico-tecnológicos lo revelan y explican. En fin, lo misterioso, incógnito y desconocido deja de serlo gracias a la evolución de la ciencia. Pensemos aun solo en los avances de la técnica militar, de los descubrimientos bélicos: armas antes prodigiosas, totalmente imaginarias, pasan a ser instrumentos concretos al evolucionar la investigación científica en tal dominio de los conocimientos humanos. Pensemos también en todo lo que permite el desarrollo del sector arquitectónico, la posibilidad de edificar contrucciones que antes eran inimaginables. O en los descubrimientos geográficos, de nuevas regiones, pueblos, costumbres, flora y fauna, etc. En este caso, no solo los avances y el progreso «normalizan» lo que antes parecía prodigioso, sino que al enfrentarse el hombre con realidades antes desconocidas aprovecha los mismos *mirabilia* para clasificarlas, describirlas, interpretarlas y contarlas: acordémonos, al final de la Edad Media, del descubrimiento de las Indias, de su descripción por parte de los primeros testigos que a menudo afirman que este nuevo mundo parece cosa de libros de caballerías: una metarrealidad (es decir, una realidad hasta entonces desconocida y del todo ajena para ellos) tan increíble e inédita que parece cosa de ficción. Todo ello pone de relieve la importancia que estos mecanismos de

comparación adquieren en la relación entre el hombre y su entorno (social, histórico, cultural, etc.) al enfrentarse y asumir lo hasta entonces desconocido, lo inédito, puesto que en esta circunstancia para entender, clasificar, explicar y explicarse lo nuevo el individuo aprovecha la ficción y los *mirabilia* para concretar y transmitir a través de una descripción, de un relato, algo totalmente nuevo, ahora posibilitado gracias al progreso.

5. LA VARIACIÓN DIASTRÁTICA: ¿PARA QUIÉN SE EMPLEAN LOS MIRABILIA?

- Competencias del receptor (mayor o menor capacidad de descifrar la polisemia del texto).
- Y consiguiente elección de la estrategia comunicativa por parte del autor.
 - nivel literal *vs* alusivo/evocador/metafórico/alegórico de los *mirabilia*:
 - o San Agustín, *De magistro*, polisemia del signo
 - o Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, corteza *vs* meollo
 - o milagros *vs* tratados mariológicos, épica *vs* tratados políticos

También hay otro elemento estratégico que hay que tener en cuenta al analizar la esencia y los mecanismos que rigen el funcionamiento de los *mirabilia* y su desarrollo en la Edad Media. Se trata de la que he definido variación diastrática, correspondiente a las diferentes categorías de receptor a quien el texto va dirigido.

Esto depende de dos factores concomitantes: por un lado las competencias específicas del receptor, del público, para quien el texto se escribe, es decir su mayor o menor capacidad de reconocer e interpretar la polisemia del mensaje textual; por otro lado la consiguiente elección de una específica modalidad comunicativa y estructuración textual por parte del autor. Son estos, es evidente, dos elementos estrechamente relacionados e interdependientes, que no configuran solo la elección de un nivel expresivo, de un lenguaje llano o retóricamente elaborado, sino que determinan también la misma estructura textual, la articulación de la obra y hasta la inclinación por un género literario u otro para tratar un mismo argumento, para desarrollar un mismo núcleo temático.

De hecho, se da una doble articulación desarrollada en niveles diferentes y complementarios: por un lado encontramos el sentido literal del texto, por otro el sentido alusivo, evocador, metafórico y hasta alegórico, concretado por los *mirabilia*. Existe una forma más directa de comunicar el mensaje, más descriptiva, determinada por ejemplo por la elección del género literario (pensemos en los milagros de la Virgen y en los tratados teológicos marianos) y otra forma que necesaria o libremente concreta una elección de tipo diferente, basada en la alusión, en la evocación, en lo metafórico y en lo alegórico, en fin en los

niveles comunicativos indirectos, que aluden, evocan más que describir. Es un tipo de comunicación distinta, debida en (mínima) parte a razones estéticas, artísticas, pero de manera mucho más determinante a finalidades que dependen de las estrategias comunicativas, de los registros expresivos que resulten más adecuados y eficaces para dirigirse a cierto tipo de público o bien a otro.

Por cierto, la concepción de la polisemia del signo es algo muy antiguo, de la que habla ya San Agustín en su *De magistro*: el signo es potencialmente polisémico y la posibilidad de recepción de los varios niveles semánticos del mensaje depende de las competencias del receptor; cuanto más culto, informado, copartícipe del mismo sistema comunicativo, de valores referenciales resulte este respecto al autor, tanto mayor resultará su capacidad de identificar, interpretar y entender la variada riqueza polisémica del signo y del texto. Por el contrario, en el caso de que las competencias del receptor sean escasas y este comparta con el autor conocimientos y datos muy limitados, la interpretación se quedará en el nivel más inmediatamente perceptible, es decir en el nivel literal, perdiéndose la perspectiva, la profundidad del mensaje, que el receptor no será capaz de identificar, reconocer y por consiguiente entender.

Para citar un ejemplo muy conocido de la literatura española medieval, pensemos en la introducción de los *Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. En el texto el autor nos describe una visión, evidentemente alegórica, que luego afirma querer explicar al público, descifrando acto seguido los elementos que aparecen en lo que acaba de describir, descodificando y subrayando el potencial simbólico y la rica referencialidad de la imagen de conjunto, con la nota alusión a los dos niveles del contenido: la corteza y el meollo, reafirmando la existencia de un nivel literal, superficial e inmediatamente perceptible y otro más hondo, rico y complejo, para cuya comprensión se necesitan competencias más profundas que permitan realizar la exegesis puntual del texto. En el caso de la introducción de los *Milagros*, el receptor no se enfrenta con contenidos que podrá comprender o ignorar, debido a sus competencias; aquí el mismo autor se preocupa de explicar la simbología y el sentido de los elementos que utiliza para construir su imagen alegórica, para que el mensaje quede claro, sorteando el riesgo de incomprensión o de imposibilidad de identificación de los significados profundos del texto, más allá de la apariencia, de la descripción literal de la escena imaginada. Es precisamente para salvar los obstáculos representados por las (eventualmente) escasas competencias del auditorio por lo que Berceo descodifica él mismo el pasaje, explicándolo todo, para que quede bien claro lo que quiere transmitir al lector, en todos sus matices. Esto corresponde a un mecanismo estratégico de comunicación: cuando Berceo se dirige a un público vario, diferenciado y no necesariamente culto, como pasa por ejemplo con los *Milagros de nuestra Señora*, ajusta las modalidades de comunicación al auditorio a quien las narraciones de los prodigios marianos van dirigidas; en cambio, cuando trata la materia mariológica (*Duelo de la Virgen*, *Loores de nuestra Señora*) dirigiéndose a un público diferente, seguramente más culto, de profesionales digamos, con competencias teológicas, entonces se

expresa de manera distinta, articula el texto, lo construye de modo diferente, porque escribe para receptores que comparten con él los mismos conocimientos mariológicos y en esos casos puede desarrollar y orientar la exégesis de forma especializada, para un público especializado.

El signo es polisémico y los autores medievales aprovechan esta polisemia para construir varios niveles referenciales y comunicativos en sus obras: esto no representa simplemente la posibilidad de montar una arquitectura textual compleja y articulada, sino que demuestra también la necesidad de ajustar el acto comunicativo al público, al auditorio a quien la obra va dirigida, para que la transmisión del mensaje resulte lo más eficaz posible, garantizando de esta manera la transferencia de los contenidos y de los sentidos de la obra. Una situación determinada tanto por la elección compositiva que puede fundarse también en elementos estéticos y retóricos, como por la exigencia comunicativa funcional a la eficacia del intercambio de información entre emisor y receptor del texto.

6. LA ESTRATEGIA, EL PROYECTO DE ESCRITURA: ¿POR QUÉ SE EMPLEAN LOS MIRABILLA?

- un medio para convencer, persuadir (propaganda),
- reafirmar ideales/valores aprovechando lo prodigioso/hiperbólico:
 - sagrado: hagiografía, obras marianas, teatro religioso;
 - profano: épica y romancero, narraciones caballerescas y sentimentales.

Queda por indagar cuál es la estrategia compositiva, el proyecto de escritura que está en la base del empleo de los *mirabilia* en los textos medievales. Concretamente, ¿De qué sirven estos elementos rutilantes y aparatosos? ¿Por qué el autor medieval los aprovecha en su obra?

El mecanismo básico que explica la existencia y la presencia de los *mirabilia* en los textos de la Edad Media es la propaganda, en el sentido más amplio de la palabra. Los autores medievales emplean los *mirabilia* para convencer, para persuadir el público de la bondad, de la positividad de la ideología, de los valores en que sus obras se fundamentan, reafirmando también al presentar estos mismos contenidos de forma enfática, prodigiosa, hiperbólica, espectacular. El emisor (autor) y el receptor (público) comparten estos mismos valores y elementos ideológicos, que se consolidan a través de unos textos que vienen a ser la representación del sistema de valores y del entramado ideológico comunes.

Todo esto corresponde a un mecanismo de consolidación, celebración, perpetuación y protección de sistemas y equilibrios sociopolíticos e histórico-culturales, cuya evolución es marcada por su crecimiento, establecimiento, auge, crisis, extinción, para dar paso a nuevas épocas y nuevos sistemas y equilibrios.

Estas estrategias propagandísticas penetran también en el arte, en la literatura y se traducen en tendencias compositivas precisas e impactantes, como los *mirabilia*. Estos en particular se emplean en una forma especial de propaganda, que consiste en enfatizar los ideales/valores que se quieren ensalzar gracias a lo prodigioso, a lo hiperbólico. Todo resultará extraordinario precisamente porque se quiere insistir en la excelencia de lo que se transmite: las cualidades y capacidades (ético-morales y físicas —desde la fuerza descomunal hasta los poderes taumatúrgicos—) de santas y santos, mártires, de la misma Virgen, de los héroes de los cantares de gesta, de los personajes y protagonistas de los romances y de las narraciones caballerescas, de los amantes de la novela sentimental demuestran la vigencia y la positividad absoluta de su sistema de valores, del trasfondo ideológico en que se mueven y actúan. Para convencernos definitivamente, todo ello se enfatiza aprovechando la dimensión metarreal, los *mirabilia*, que trascienden la realidad para proyectarnos en un nivel superior, que entonces querremos compartir en virtud de su innegable superioridad. En fin, los *mirabilia* no dejan espacio para elecciones alternativas: es tal el énfasis con que subrayan la positividad de lo que ensalzan que sería una locura rechazarlo para alistarse en otro bando. Sublime mecanismo propagandístico, creo que todavía inigualado.

Para precisar la base ideológica y el sistema de valores transmitidos por los *mirabilia* centrémonos en algunos puntos fijos de la mentalidad y de la sociedad medievales, que se podrían sintetizar en tres factores fundamentales: la perspectiva providencialista, la ideología feudal, la concepción del arte.

La perspectiva providencialista representa la *forma mentis* del hombre medieval y la manera específica de concretarse y manifestarse en los textos de la Edad Media y los *mirabilia* y su mismo empleo están estrechamente relacionados con ella. Tal perspectiva determina la presencia de lo prodigioso, de lo hiperbólico, de los *mirabilia* en los textos religiosos y en los que expresan aun solo cierto didacticismo ético-moral; pero también en la historiografía, en las crónicas (que prosifican cantares de gesta), en la épica y en el Romancero todo depende y descende de la voluntad divina; el principio, el motor de la historia es Dios y, evidentemente, desde este punto de vista los *mirabilia* representan el medio más eficaz para subrayar esta concepción del hombre y de la realidad, desde su origen hasta el Juicio Final.

El segundo fundamento ideológico de la Edad Media es el sistema de valores sociopolíticos y culturales del mundo feudal. De ahí se engendra una dimensión cortesana, caballerescas, que se traduce en una mentalidad, unos códigos culturales, una concepción del hombre y del entorno en que actúa, de la realidad en todos sus matices (sociales, políticos, culturales, etc.) que marca de forma definitiva esta época y cuya decadencia y disolución darán paso, no sin traumas, a otra época, a una dimensión humanístico-renacentista totalmente diferente respecto a la medieval que la precede. Es en este mundo feudal, cortesano y caballeresco donde se desarrolla esta forma peculiar de concretarse los *mirabilia*, debido a los caracteres, a los rasgos específicos de la sociedad y de

la mentalidad del tiempo, como demuestran la novela caballeresca y la novela sentimental, algunas tipologías de romance, etc.

Finalmente, la Edad Media tiene también su peculiar concepción del arte: el artista, el escritor, necesita una justificación para crear; necesita una inspiración producida por su experiencia humana pero que trascienda al mismo tiempo la individualidad del sujeto y esté al servicio de una causa superior; una inspiración que no quede «reducida» a la libre expresión de la vena artística personal, concepción anacrónica para la mentalidad medieval y que irá concretándose sucesivamente. Solo más tarde se llegará a expresar la experiencia existencial subjetiva, acaso ya desde el Humanismo y luego a lo largo del Renacimiento, épocas en que el hombre se vuelve el centro del universo, algo muy distinto respecto a la perspectiva providencialista y trascendente de la Edad Media.

Así pues, tanto el autor medieval como los *mirabilia* de que se sirve están al servicio de una causa superior que, según he venido subrayando a lo largo de estas páginas, coincide con los elementos básicos del sistema de valores medievales, es decir la perspectiva providencialista, el mundo feudal y todas las implicaciones sociopolíticas e histórico-culturales que de ellos proceden. Esto explica el uso propagandístico de los *mirabilia*: los autores no los emplean con finalidades exclusivamente estéticas o acorde con su vena artística personal, sino que ponen tanto los *mirabilia* como la inspiración subjetiva al servicio de la causa por la que escriben. También por esto los *mirabilia* no se deben considerar elementos puramente retóricos: la elección estética, el gusto tanto subjetivo como de la época, no son rasgos suficientes para entenderlos y explicar su génesis, configuración y desarrollo, puesto que concretan una estrategia comunicativa social además de individual.

Los *mirabilia*, pues, están al servicio de la ideología subyacente a los textos en que aparecen y de su divulgación o propaganda, como el autor que se sirve de ellos, porque en sus textos no se expresa a sí mismo sino que se ofrece como mediador para reafirmar los ideales de la sociedad medieval en que vive y produce sus obras. Se trata de un papel funcional, pero al mismo tiempo de una forma artística y literariamente elaborada para conseguir el resultado perseguido: convencer y promover la ideología feudal, cortés, hacer propaganda para enfatizar el sistema de valores que escritor y público comparten, actuando como partidarios del bando propio y censores del opuesto.

Acabaré con unas líneas conclusivas que permitan atisbar en el panorama general que he venido trazando alguna nota especialmente sugerente, por la originalidad y modernidad en el uso de los *mirabilia*. Acaso el testimonio más curioso y relevante lo ofrezca el *Ejemplo del deán de Santiago* en el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel (1360 ca.). La historia y el desarrollo de la acción son conocidos y creo que un resumen —por más breve que sea— sería superfluo: lo que me interesa aquí es subrayar la peculiaridad de este cuento, donde lo prodigioso se concreta en la alteración espacio-temporal, que se descubre en el final. Es una forma muy moderna y anticipadora de *mirabilia* (no es por

casualidad que Borges re-creó esta narración en su *El brujo postergado*, incluyéndola en la *Antología de la literatura fantástica*): al acabar el relato los personajes vuelven al punto de partida, es decir se encuentran otra vez en el lugar y en el momento en que la historia había empezado. Solo entonces el receptor del texto y el deán de Santiago (el protagonista) se enteran de que han vivido una ilusión, una visión fantasmagórica evocada por don Illán (el coprotagonista), que quería poner a prueba su huésped. Con una modernidad desconcertante don Juan Manuel produce un ejemplo de alteración de la percepción sensorial del personaje (que Todorov definiría «fantástico raro»), quien cree experimentar lo que en realidad es una impresión engañadora, una metarrealidad creada por don Illán gracias a sus conocimientos nigrománticos («fantástico maravilloso»), hecho que tanto el protagonista como el lector que con él se identifica descubren solo en el final. De hecho, en el cuento de *El Conde Lucanor* desde el principio y a lo largo de toda la narración ni el protagonista, ni el receptor del cuento tienen consciencia de la alteración espacio-temporal en que los poderes mágicos de don Illán los han metido, es decir que no se enteran de que están actuando en una dimensión ficticia, que desaparecerá de repente en el epílogo, cuando todos volverán a encontrarse en la realidad concreta del punto de partida. Nada de ayudantes u oponentes sobrenaturales, fantasmas, apariciones, monstruos, animaciones de objetos inanimados, metamorfosis, etc. Nada de poderes prodigiosos enfatizados por la hipérbole. Nada. La acción parece desarrollarse de manera muy llana: una visita, una petición, la ayuda otorgada, el apoyo en el ascenso y así hasta que el protagonista demuestra su total falta de agradecimiento. En este momento don Illán entiende que el deán de Santiago es un ingrato y no se merece su ayuda, por lo tanto deshace su visión, anula la metarrealidad que había creado. Entonces todo desaparece y nos enteramos —junto con el protagonista— de que hemos creído vivir algo que en cambio era puramente ilusorio. Lo prodigioso, los *mirabilia* aquí resultan aún más impactantes y desconcertantes porque al producirse prescinden del énfasis, de lo extraordinario, para reafirmarlos con mayor fuerza en el final, cuando se nos descubre la naturaleza metarreal de lo que nos había parecido real. Aquí hasta el objeto mediador —las perdices— por lo general prueba sobrenatural, testimonio concreto del contacto con lo metarreal funciona al revés: las perdices prueban la realidad, contraponiéndose a la metarrealidad, a lo que en el final lector y protagonista descubren ser una visión, pero no rutilante ni aparatosa, sino verosímil, posible, creíble. Las perdices demuestran la realidad y denuncian la naturaleza, la esencia ficticia de los *mirabilia*. También don Juan Manuel usa los *mirabilia* como medio de propaganda y su empleo en el *ejemplo* citado realiza la finalidad del texto, la connotación y transmisión del mensaje: poner a prueba el interlocutor, para averiguar su integridad, su solidez ético-moral, su forma de actuar en la realidad, gracias al espejismo evocado por estos *mirabilia* al revés, no para pasmarnos y sobresaltarnos de inmediato, sino para hacerlo después, cuando todo haya acabado y quede el pasmo y el sobresalto al encontrarnos de regreso a nuestra acostumbrada realidad, a nuestro plato de perdices.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Turín, Einaudi, 1978.
- *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- *I piaceri dell'immaginazione: studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984.
- *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Florencia, Olschki, 1995.
- *Lo specchio dei mondi impossibili*, Florencia, Aletheia, 2001.
- *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Venecia, Fondazione Giorgio Cini, 2002.
- *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- ALBERTAZZI, S., *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993.
- APTER, T. E., *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- AUERBACH, E., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo*, Milán, Feltrinelli, 2007 (1.^a edición de 1958).
- AYERBE-CHAUX, R., «El Conde Lucanor». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa, 1975.
- BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1994 (1.^a edición de 1955).
- BARROS, C., «La humanización de la Naturaleza en la Edad Media», ponencia presentada en el congreso *Mensch und Natur im Mittelalterlichen Europa*, Klagenfurt 1-5 de setiembre de 1997, cfr. <http://www.edadmedia.cl/docs/Barros/Barros,%20Carlos.%20La%20Humanizacion%20de%20la%20naturaleza%20en%20la%20Edad%20Media.pdf>.
- BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1973.
- BRIGGS, J., *Visitatori notturni*, Milán, Bompiani, 1988 (1.^a edición de 1977).
- BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S., *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 2008 (1.^a edición de 1940).
- BROOKE-ROSE, C., *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- CAILLOIS, R., *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Nápoles, Theoria, 1985 (1.^a edición de 1966).
- *Nel cuore del fantastico*, Milán, Abscondita, 2004 (1.^a edición de 1965).
- CALVINO, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milán, Mondadori, 1995 (cfr. cap. «Definizione di terrotiri: il fantastico» y «Cibernetica e fantasmi»).
- CAMPRA, R., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.
- CASTRO HERNÁNDEZ, P., «Los viajes y lo maravilloso», *Revista Electrónica Historia del Orbis Terrarum*, núm. 6, Santiago de Chile, 2011, págs. 110-141.
- CESERANI, R., *Il fantastico*, Bolonia, Il Mulino, 1996.
- DIZ, M.A., «El mago de Toledo: Borges y don Juan Manuel», *Modern Language Notes*, núm. 100, 2, Baltimore (MD), 1985, págs. 281-297.

- DOLEŽEL, L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milán, Bompiani, 1999 (1.^a edición de 1998).
- FREUD, S., *Pisicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006 (1.^a edición de 1919) (cfr. «Il perturbante»).
- GAGLIARDI, A., *Medioevo meraviglioso*, Bolonia, Archimede, 1994.
- GARCÍA PRADAS, R., «Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito», *Thélème*, núm. 16, Madrid, 2001, págs. 47-59.
- HILLMAN, J., *Il sogno e il mondo infero*, Milán, Adelphi, 2006 (1.^a edición de 1979).
- JACKSON, R., *Il fantastico. Letteratura della trasgressione*, Nápoles, Pironti, 1986 (1.^a edición de 1981).
- LANZA, D.; LONGO, O., *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Florenza, Olschki, 1989.
- LAZZARIN, S., *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000.
- LE GOFF, J., *Le Moyen Âge*, París, Bordas, 1962.
- *Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval*, París, Presses Universitaires de France, 1971.
- *et al.*, *Histoire et imaginaire*, París, Poiesis, 1986.
- *Eroi e meraviglie del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (1.^a edición de 2005).
- *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (1.^a edición de 1983).
- *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2011 (1.^a edición de 1985) (cfr. cap. «Il meraviglioso nell'Occidente medievale»).
- LOVECRAFT, H. P., *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma-Nápoles, Theoria, 1989 (1.^a edición de 1927).
- *L'orrore della realtà*, Roma, eds. G. Turris, S. Fusco, Edizioni Mediterranee, 2007.
- MABILLE, P., *Le miroir du merveilleux*, París, Éditions de Minuit, 1977.
- MANCIA, M., *Breve storia del sogno*, Venecia, Marsilio, 1998.
- MANNONI, O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, París, Seuil, 1969.
- MONTGOMERY, T., «Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and its Revision by Jorge Luis Borges», *Hispania*, núm. 47, Madrid, 1964, págs. 458-474.
- ORAZI, V., «L'inedita *Invençió del cors de Sant Antoni abat*, racconto devoto catalano del XIV secolo», *Medioevo e Rinascimento*, núm. 8, n.s. 5, Florenza, 1994, págs. 63-99.
- «Il *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* di Francesc Alegre: cornice onirica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV secolo», *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, 1998, vol. I, págs. 289-304.
- «La *Disputa del alma y el cuerpo* a la luz de la hermenéutica bíblica», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, págs. 202-212.
- «Artù e Tristano nella letteratura spagnola (XIV-XVI sec.)», *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, ed. M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, págs. 113-140.

- ORAZI, V., «Declinazioni mariologiche in Berceo: *Loores, Duelo, Milagros*», *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, ed. G. Peron, Padova, Esedra, 2009, págs. 299-308.
- ORLANDO, F., «Statuti del soprannaturale nella narrativa», *Il Romanzo*, vol. I, ed. F. Moretti, Turín, Einaudi, 2001, págs. 195-226.
- PANELLA, G., «Dispositivi del fantastico. L'horror, il *fantasy*, la *sword & sorcery*», *Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria*, núm. 34, Bari, 2012, págs. 1-22.
- PARK, K.; LORRAINE, J. D., *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Nueva York, Zone Books, 2001.
- PAVEL, T. G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Turín, Einaudi, 1992 (1.ª edición de 1986).
- PENZOLDT, P., *The Supernatural in Fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965.
- POIRION, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1982.
- PROPP, V., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turín, Bollati Boringhieri, 1992 (1.ª edición de 1946).
- RABKIN, E., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- RUNCINI, R., *Abissi del reale. Per un'estetica dell'eccentrico*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2012.
- *Enigmi del fantastici*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2007.
- SANDNER, D., *Fantastic Literature: A Critical Reader*, Westport (CT), Praeger, 2004;
- SARTRE, J.-P., *Che cos'è la letteratura*, Milán, Il Saggiatore, 1995 (1.ª edición de 1948) (cfr. cap. «Aminadab» o del fantastico come linguaggio).
- SCARSELLA, A., «Profilo delle poetiche del fantastico», *Rassegna della letteratura italiana*, núm. 90, 8, Firenze, 1986, págs. 201-220.
- SCHUHL, P. M., *L'imagination et le merveilleux*, París, Flammarion, 1969.
- SOLMI, S., *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Turín, Einaudi, 1978.
- TÉNÈZE, M. L., «Du conte merveilleux comme genre», *Approches de nos traditions orales*, París, Maisonneuve, 1970, págs. 11-65.
- TODOROV, T., *La letteratura fantastica*, Milán, Garzanti, 2000 (1.ª edición de 1970);
- TRAILL, N., *Possible Words of the Fantastic: The Rise of the Paranormal Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- VAX, L., *L'art et la littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France, 1960.
- *La séduction de l'étrange*, París, Presses Universitaires de France, 1964.
- WARNER, M., *Stranger Magic*, Harvard, Harvard University Press, 2012.
- WESTON, J. L., *From Ritual to Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- WINNICOT, D. W., *Playing and Reality*, Nueva York, Basic Books, 1971.

